

# KUNSTCHRONIK

NACHRICHTEN AUS KUNSTWISSENSCHAFT  
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E. V.  
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN  
IM VERLAG HANS CARL, NÜRNBERG

4. Jahrgang

Februar 1951

Heft 2

## ZUM TODE MAX BECKMANNS

(Mit 3 Abbildungen)

Mit Beckmann ist der entscheidende Meister des deutschen Expressionismus dahingegangen, wenn man unter dieser Richtung nicht nur Nolde und die Maler der „Brücke“ verstehen will. Beckmann war eine machtvolle Natur und von dämonischem Schaffensdrang. „Ich würde mich durch sämtliche Kloaken der Welt, durch sämtliche Erniedrigungen und Schändungen hindurchwinden, um zu malen.“ In zähem Ringen mit der Form und Farbe war er allmählich in jenen kleinen, geweihten Kreis der wenigen zeitgenössischen, von Deutschland ausgehenden Maler eingetreten, die Weltgeltung erlangten. Sind diese Meister doch bald aufgezählt: wahrscheinlich ist ihr Kreis mit Klee, Kandinsky, Marc und Beckmann, höchstens noch Kirchner, Nolde und Baumeister vorläufig geschlossen.

Vergleicht man Beckmann mit den genannten, so kann man seine kunstgeschichtliche Sonderstellung schon jetzt fixieren. Beckmanns Frühwerke führen die Überlieferung des späten 19. Jahrhunderts fort, beinah in der Nähe Corinths stehend: zunächst finden wir einen machtvollen Naturalismus, welcher Mensch, Innenraum oder Landschaft lebensnah, aus erster Quelle packen möchte, mit dumpfen, derben Farben und einem Minimum formaler Reduktionen. Nichts von dem Ausdruckskanon immer wiederkehrender Formen, die der Kubismus, die „Brücke“ oder der „Blaue Reiter“ in verschiedenen Graden der Abstraktion bereits entwickelt hatten. Deshalb polemisierte Beckmann, als Marc 1912 im „Pan“ über „die konstruktive Idee der neuen Malerei“ schrieb, schärfstens gegen diesen Generationengenossen, Marcs Bilder „sibirisch bajuvarische Marterlnplakate“ nennend. Bald aber begann auch Beckmann, seine Figuren seltsam im Bildvierecke auszuwinkeln. „Spätgotische“ Konstruktionen wurden spürbar und größere Farbenfelder traten in Spannung zueinander.

Als drittes Element erschien vorübergehend, nicht nur in seiner Graphik, etwas vom gesellschaftskritischen „Verismus“ eines Dix oder Grosz, von jener soziologischen Bissigkeit, mit der man das Vertrackte, ja Ruchlose der menschlichen Gesellschaft übersteigert packen wollte. Aber ein vierter Einschub im reichen Gewebe Beckmanns wurde nun fühlbar, nicht erst durch seine Pariser Jahre: neue Durchblutung der Farbe, vollere Akkorde eines gereinigten Kolorits, über das die anderen kaum verfügten. Die füllige Malerei Beckmanns stand nun vor uns, mit ihrem Chlorophyllgrün, ihrem tiefen Meeresblau, ihrem satten Weinrot und einem sonnenleuchtenden Zitronengelb. Nun tönte jene machtvolle Orchestrierung, die ihn nie mehr verlassen sollte, wobei Kräfte des Lebens mit denen des Todes zu ringen schienen. Saftiges Leuchten, das diskant-artig bis ins Weiß emporsteigt, klingt gegen finstere Bässe nächtlicher Erdfarben. Das Blühende wird oft durch Schwarz dämonisch vergittet.

Immer wieder klang hierbei zweierlei durch: daß dieser kühne Neuerer dauernd ein Verehrer kraftvoller alter Meister geblieben war, und daß sein früherer Realismus auch durch seine kühnsten späteren Abstraktionen geisterte. Schrieb er nämlich, seine ehemaligen Worte gegen Marc widerrufend, später geradezu von einer „Mathematik“ des Ausdrucks, die sich jede Deformierung der Gegenstände leisten könne, so blieb seine Gestaltung doch immer lebensnah. Reine Konstruktivisten, auch Anhänger der „gegenstandslosen Malerei“ verachteten sein Werk als „lebensgierig“. Wir haben hingegen zu bekennen, er war der kraftvollste, animalisch stärkste Gestalter unserer ersten Jahrhunderthälfte.

Der 1884 in Leipzig geborene ging als zwanzigjähriger nach Paris, wurde Stipendiat der Villa Romana in Florenz und lebte von 1906—14 am Rande Berlins. Dann mußte er als Sanitäter in den Krieg, wurde nach Friedensschluß an die Frankfurter Kunstschule geholt und pendelte zwischen Paris und Westdeutschland. Der Nationalsozialismus verfehmte ihn, so daß er 1937 nach Amsterdam flüchtete, von wo er 1947 an die Universität von St. Louis verpflichtet wurde, bis er 1949 nach New York übersiedelte. Während Picasso, Chagall, Miro, Max Ernst nach Europa zurückkehrten, ereilte den 67jährigen drüben der Tod.

Gewaltige Spannungen wirkten in diesem Menschen. Mir sagte er einmal, er wolle 100 Jahre alt werden, so sehr bedrängten ihn immer wieder neue, innere Gesichte. In einem der letzten Briefe an seine Angehörigen hieß es hingegen: „Es dürfte schließlich nicht belangvoll sein, ob man den metaphysischen Ortswechsel einige Jahre früher oder später unternimmt.“

Franz Roh

## DIE STOCKHOLMER MUSEUMSTAGUNG

### *Ein Nachwort.*

Meinem Bericht über die Stockholmer Tagung der ICOM (Kunstchronik III, 1950, 157) möchte ich aus verschiedenen Gründen ein Nachwort anfügen.

Im Jahr 1935 hatte ich die Fenster des Halberstädter Domremters mit OPHTA-Glas



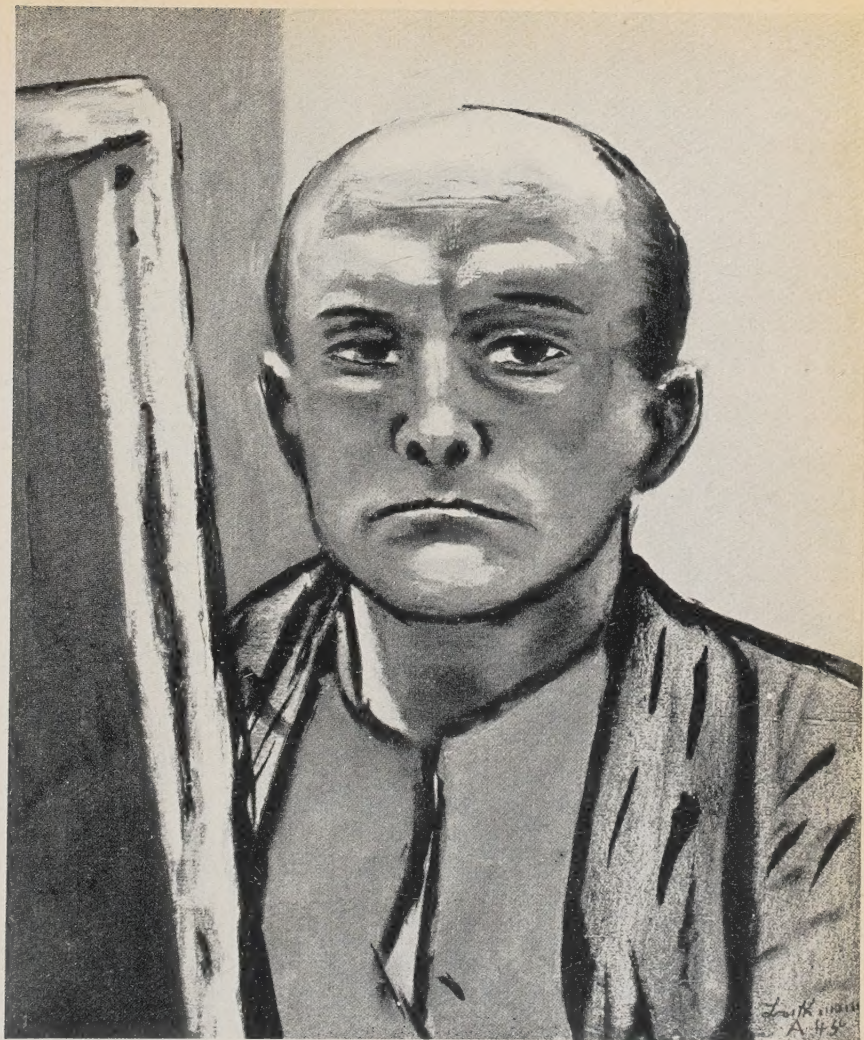


Abb. 1. Max Beckmann, Selbstbildnis (1945). Detroit (USA), Privatbesitz





Abb. 2. Max Beckmann, Erinnerung an den Frankfurter Hauptbahnhof (1943). Frankfurt, Privatbesitz



Abb. 3. Max Beckmann, *Liegende*. Mannheim, Städtische Kunsthalle (Neuerwerbung)



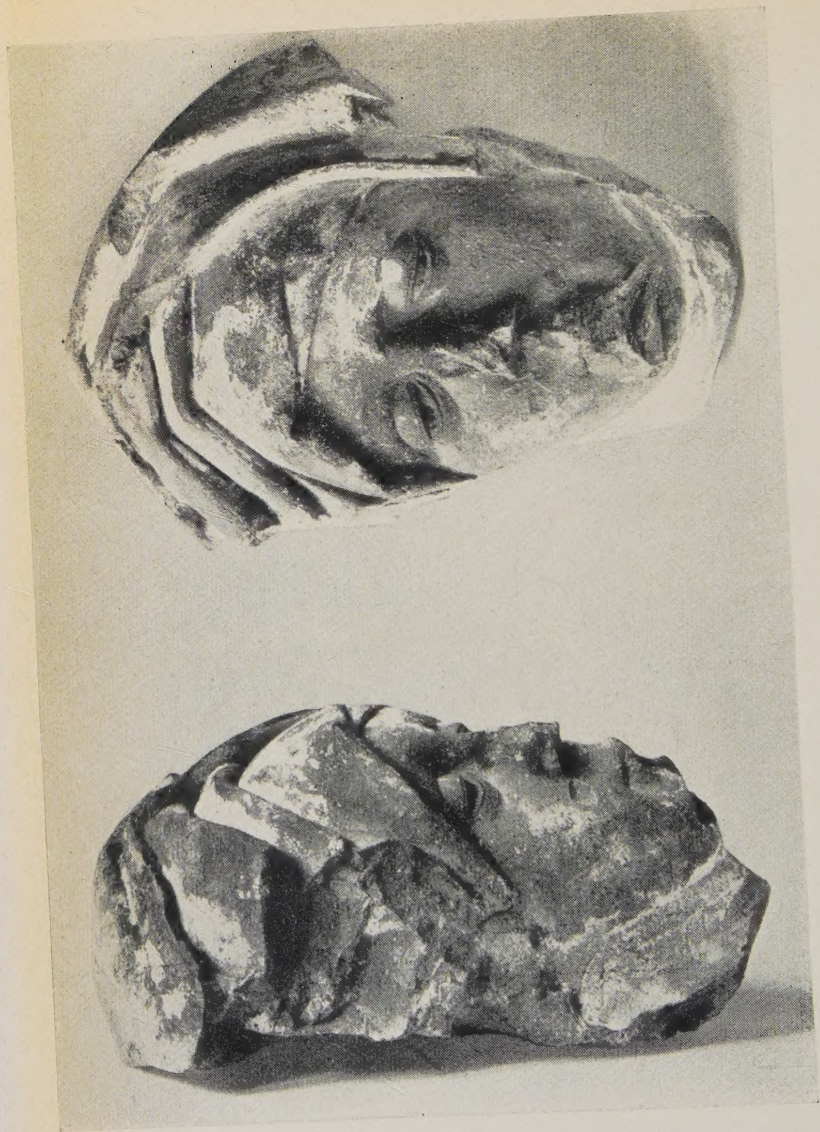


Abb. 4/5. München, 1470—80. Tonköpfchen aus dem Dom

der Deutschen Spiegelglas A.G. (Werk Grünenplan über Alfeld-Leine) versehen lassen, um die kostbaren mittelalterlichen Textilien des Dommuseums vor schädlichen Lichtwirkungen zu schützen. Die Fenster waren außerdem mit hellen Sonnengardinen und mit wenig lichtdurchlässigen dunkelgrünen Vorhängen verschlossen. Der sehr zuverlässige Wächter sorgte dafür, daß vor und nach der Besuchszeit die dunklen Gardinen vorgezogen waren und daß die lichten Vorhänge während der Besuchszeit das direkte Sonnenlicht von den alten Stoffen fernhielten. Zur Kontrolle waren kleine Stücke schwarzen Photopapiers fest auf die Gewänder aufgenäht worden. Als diese nach einem Jahr wieder abgenommen wurden, zeigte sich nicht der geringste Unterschied zwischen den verdeckten und den dem Licht ausgesetzten Stellen. Dr. Heinrich Kreisel hat mir von ähnlich günstigen Erfahrungen mit Ophtaglas im Münchener Residenzmuseum berichtet.

Auf der Stockholmer Tagung ist von diesem Verfahren, das natürliche Licht durch Scheiben besonderer Art zu filtern, nicht gesprochen worden. Alle Vorschläge und Versuche gingen davon aus, das Tageslicht überhaupt durch künstliches zu ersetzen. Da mir der Name des Glasherstellers und die Bezeichnung seines Fabrikats entfallen waren, konnte auch ich damals keine präzisen Angaben machen.

Es scheint mir ratsam, die in München und Halberstadt mit Ophtaglas gemachten Versuche fortzusetzen, um den Museen so viel Tageslicht wie möglich zu erhalten. Um so nötiger erscheint das, als oft Textilien und andere Kunstwerke im gleichen Raum ausgestellt sind. Wenn man solche Räume ganz vom Tageslicht abschließt, wie ich es im Jahr 1949 im Cinquantenaire-Museum in Brüssel sah, bringt man vieles um seine Wirkung.

Leider fertigt die Deutsche Spiegelglas A.G. das Ophtaglas zur Zeit noch nicht wieder an, da sie mit der Herstellung von Brillenglas überlastet ist. Hoffentlich kann die Fabrikation bald wieder aufgenommen werden.

Zu meinem ersten Bericht schrieb mir Bengt Thordeman, der Präsident des ICOM-Komitees, er fürchte, bei den Lesern könne der Eindruck entstehen, auf der Stockholmer Tagung sei die Beleuchtung von Museumsräumen durch Fluoreszenzröhren als die beste empfohlen worden. Er halte sie für „kalt und tot und ohne Nuancen den ganzen Raum füllend“. Auch in England rücke man von ihr wieder ab, wie er im vergangenen Sommer festgestellt habe. Ich glaube, daß jeder diesem Urteil zustimmen wird, der das Neonlicht in unseren modernen Kaufhäusern kennt und beobachtet hat, wie nüchtern und entstellend dies „mechanisierte“ Licht wirkt. Ich möchte das Urteil über das Fluoreszenzlicht und sein Verhältnis zur Glühbirne noch einmal zusammenfassen. Die Fluoreszenzröhre ist im Verbrauch um zwei Drittel billiger als die Glühbirne. Sie greift empfindliche Ausstellungsgegenstände weniger an, weil sie weniger Hitze entwickelt und ärmer an ultravioletten Strahlen ist. In der Textilsammlung des Stockholmer Historischen Museums hat man ihr Gelbfilter vorgesetzt und damit das Ultraviolett noch wirksamer ausgeschaltet. Wie sich der Wettlauf zwischen Fluoreszenzröhre und Glühbirne weiter gestalten wird, bleibt der Entwicklung der Technik vorbehalten. Ich darf hinzusetzen, daß ich alle künstlich beleuchteten Vitrinen in der eben



eröffneten mittelalterlichen Abteilung des Hamburger Museums für Kunst und Gewerbe mit Glühbirnen ausgestattet habe.

Zum Schluß sei darauf hingewiesen, daß Dr. Olle Källström kürzlich in der „Tidskrift för Ljuskultur“ (Jahrgang 22, 1950, 83) in einem Aufsatz „Monterbelysning i museer“ ausführlicher über die verschiedenen Arten von Vitrinenebeleuchtung und über die Möglichkeiten, Skulpturen und Textilien richtig auszuleuchten, geschrieben hat. Zugleich enthält der Aufsatz graphische Darstellungen der einzelnen Lichtarten in ihrem Verhalten gegenüber dem Spektrum.

Erich Meyer

## EIN FUND AUS DEM DOM ZU MÜNCHEN

(mit 2 Abbildungen)

Der hier besprochene und abgebildete Kopf (Abb. 4—5) wurde im Herbst des Jahres 1950 bei Ausschachtungsarbeiten in der Sakristei des 17. Jahrhunderts im Dom (Frauenkirche) zu München etwa 60 cm unter der Erde, nahe der äußeren Nordwand gefunden. (Für die sorgfältige Bergung ist Herrn Architekten J. Ebner zu danken). Er ist das Fragment eines Hochreliefs aus gebranntem Ton, 14,5 cm hoch und 9 cm tief. Die alte Fassung ist größtenteils erhalten, hat jedoch durch das lange Liegen in der feuchten Erde (Füllwerk) die ursprüngliche Frische fast ganz eingebüßt. Am Kopftuch sitzt noch ein ziemlich kräftiges, helles Blau mit Spuren einer Vergoldung; das Weiß der Augäpfel ist gut erkennbar, ebenso das warme, dunkle, dunkelblau umrandete Braun der Pupillen. Das sicher einmal viel hellere Inkarnat des Gesichtes ist jetzt blaugrau nachgedunkelt. Abgesehen von der unteren und den seitlichen Bruchstellen fehlen einige Splitter an den Rändern des Kopftuches, der Unterteil der Nase und das Kinn. Weitere Bruchstücke des dazugehörigen Reliefs traten nicht zu Tage.

Die Entstehung des Kopfes ist zwischen 1470 und 1480 anzusetzen. Der verschleierte, von Trauer erfüllte Gesichtsausdruck läßt an eine Muttergottes aus einer Pieta- oder Kreuzigungsgruppe — möglicherweise eines Epitaphs — denken. Diese Vermutung liegt schon deshalb nahe, weil das Fragment auf dem Boden des Friedhofes gefunden worden ist, der ehemals die Frauenkirche umgeben hat. Beim Neubau der Sakristei des 17. Jh. wurde das Relief wahrscheinlich zerstört und geriet dann z. T. in das Füllwerk des Baugrundes.

Es ist schwer, bei dem spärlichen Vergleichsmaterial, das qualitätsvolle Köpfe hinsichtlich seiner Herkunft genau zu bestimmen. Bei der regen künstlerischen Tätigkeit, die uns aus der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts auch für München überliefert ist (1468—88 Erbauung der Frauenkirche, dann Pipping, Blumenburg, Allerheiligen am Kreuz, St. Salvator usw.) liegt es nahe, das Stück hier zu lokalisieren. Eine Bestimmung der Meisterhand ist jedoch kaum möglich. Die etwa gleichzeitigen Kopfkonsolen der Frauenkirche, die Frankl z. T. Erasmus Grasser geben will (mündliche Mitteilung) gehen damit nicht zusammen: sie sind viel temperamentvoller, manchmal auch zerklüf-



teter und nicht von der Zartheit unseres Kopfes. Die Kopfkonsolen in der Dorfkirche zu Pipping von 1478 stehen an Güte weit darunter. Ob man überhaupt an die Werkstatt eines Bildhauers denken soll? Vielleicht war das Relief sogar nur das Werk eines tüchtigen Hafners. Aber gerade dann bleibt der davon erhaltene Kopf für den Münchner Skulpturenbestand ein sehr schätzenswerter Zuwachs, denn die gute Qualität beweist, wie breit und fruchtbar der Boden künstlerischen Schaffens in der 2. Hälfte des 15. Jhs. hier gewesen sein muß.

Adam Horn

## DAS STUDIUM ORIENTALISCHER KUNST IM HEUTIGEN DEUTSCHLAND

(Fortsetzung)

### III. BIBLIOTHEKEN

(nur soweit Bestände von 100 oder mehr Bänden vorhanden sind)

#### 1. INSTITUTS- UND SEMINARBIBLIOTHEKEN.

*Berlin*, Staatl. Kunstbibl.: etwa 2220 Titel zur asiat. und nordafrik.-islam. Kunst; größtenteils noch verlagert; etwa 175 Titel verloren, bes. Lit. über japan. Bilddruck; 13 wichtige Zss., auch ausländische.

*Bonn*, Kunstgeschichtliches, Archäologisches und Orientalistisches Seminar und Provinzial-Landesmuseum: zusammen mehrere hundert Publikationen über islamische Archäologie und Kunst.

*Düsseldorf*, Staatl. Kunstakademie: etwa 150 Bände.

*Hamburg*, Seminar für Sprache und Kultur Chinas: etwa 110 europäische und 10 chinesische Werke.

*Hamburg*, Seminar für Sprache und Kultur Japans: etwa 150 europäische und 50 japanische Bände.

*Tübingen*, Kunsthistorisches Institut: etwa 100 Bände.

Weitere Literatur zur islamischen und indischen Archäologie und Kunstgeschichte in Archäologischen und Orientalistischen Seminaren, die sonst die orientalische Kunst nicht besonders pflegen.

#### 2. MUSEUMSBIBLIOTHEKEN.

*Berlin*, Ehem. Staatl. Museen, Islamische Abt.: Fachbibliothek von etwa 1000 Nrn., auch ausländische Literatur. Die hochbedeutende Fachbibliothek der Ostasiatischen Abt. ist total vernichtet.

*Braunschweig*, Städt. Museum: etwa 500 Bände für alle Teilgebiete, einschließlich Völkerkunde.

*Bremen*, Museum für Natur-, Völker- und Handelskunde: etwa 400 Bände über ostasiatische Kunst.

*Frankfurt*, Museum für Kunsthandwerk: Handbibliothek über ostasiatische Kunst mit einigen wichtigen ausländischen Werken.

*Frankfurt*, China-Institut: kleinere Bestände von Literatur über chinesische Kunst.

*Frankfurt*, Frobenius-Institut an der Joh.-Wolfgang-Goethe-Universität: etwas Literatur über alle Teilgebiete der orientalischen Kunst (gemeinsam mit der Bibl. d. Städt. Museums für Völkerkunde).

*Freiburg*, Augustinermuseum: etwa 100 Bände, meist über Ostasien.

*Hamburg*, Museum für Kunst und Gewerbe: etwa 1500 Bände über asiatische Kunst.

*Heidelberg*, Portheim-Stiftung: Handbibliothek über orientalische, besonders ostasiatische Kunst.

*Köln*, Museum für ostasiatische Kunst: etwa 10 000 Bände, nach der Vernichtung der Berliner Museumsbibliothek die beste deutsche Fachbibliothek für ostasiatische Kunst. Ferner befindet sich dort seit kurzem die Privatbibliothek des verstorbenen Prof. Ernst Boerschmann zur Geschichte der chinesischen Architektur (noch verpackt).

*Mannheim*, Städt. Museen, Völkerkundliche Sammlungen: gute Bestände von Literatur über orientalische Kunst.

### 3. ÖFFENTLICHE BIBLIOTHEKEN

(erwähnt nur soweit der Besitz über die landläufigen Handbücher und Monographien zur orientalischen Kunst hinausgeht)

*Berlin*, UB (Humboldt-Univ.): etwa 300 Bände; besonders Indien (allg. Kunstgeschichte, Architektur) und China/Japan (bes. Plastik und Malerei); zur Hälfte ausländische, besonders englische Lit.; Fachzeitschriften (ältere, nicht mehr fortgeführte Bestände).

*Bonn*, UB: etwa 100 Bände, gleichmäßig für alle Teilgebiete; auch ausländische Werke.

*Bremen*, Staatsbibl.: etwa 100 Bände zur islamischen, indischen und ostasiatischen Kunst.

*Freiburg*, UB: etwa 2000 Bände einschl. Kulturgeschichte; auch ausländische Literatur.

*Göttingen*, Staats- und Univ.-B.: etwa 2—400 Bände, besonders über indische Kunst; einige teils ausländische Zss., nicht fortgeführt.

*Halle*, Univ.- und Landesbibl. Sachsen-Anhalt: etwa 120 Bände, auch einige ausländische Werke.

*Halle*, Bibliothek der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft (August-Bebel-Straße 50 A): etwa 500 Bände; davon islam. Kunst etwa 95 Werke, indisch-hinterindisch-indonesische Kunst etwa 150 Werke, ostasiat. Kunst etwa 200 Werke; vorwiegend zwischen 1920 und 1939 angeschafft; ausländische Lit. überwiegend (etwa 75%), auch aus orientalischen Ländern; zahlreiche wichtige Fachzeitschriften und Serien, z. gr. T. bis Ende der 30er oder Anfang der 40er Jahre vorhanden, doch jetzt nur vereinzelt fortgeführt.



*Hamburg*, Staats- und UB: etwa 150 Bände (alter Bestand 1943 verbrannt).

*Hannover*, TH.-Bibl.: etwa 200 Bände.

*Heidelberg*, UB: erhebliche Bestände, auch ausländischer Lit., auch einige Zss.

*Kiel*, UB: etwa 140 Bände.

*Köln*, Stadt- und UB: etwa 400 Bände, besonders über islam. Kunst.

*Leipzig*, UB: etwa 4—500 Bände (im Fach Orientalistik), über die drei Hauptbereiche fast gleichmäßig verteilt; teils Architektur bevorzugt; etwa zur Hälfte ausländische Lit.; auch Zss.

*Leipzig*, Deutsche Bücherei: enthält als Pflichtexemplare sämtliche in Deutschland seit 1913 erschienenen Publikationen (s. Nationalbibliographie!); Bestände erhalten, doch nur Präsenzbibl.

*Mainz*, UB: etwa 120 Bände (außer Zss.); auch ausländische, bes. französische Werke.

*Mannheim*, Schloßbücherei: einige hundert Bände.

*Marburg*, UB: etwa 400 Bände, auch ausländische.

*Marburg*, Westdeutsche Bibliothek (= Teile der ehem. Preuß. Staatsbibl. Berlin): umfangreiche Bestände über orientalische Kunst aller Teilgebiete, teils im Fach Kunstgeschichte, teils bei den einzelnen Abteilungen des Fachs Orientalistik. Auch ausländische Werke und Zss., letztere z. T. laufend gehalten. Kataloge befinden sich noch in Berlin, doch sind Ermittlungen durch die Westdeutsche Bibliothek möglich. Die Öffentliche Wissenschaftliche Bibliothek (= Ehem. Staatsbibliothek) Berlin hat keine nennenswerten Bestände auf dem Gebiet der oriental. Kunst und schafft auch nicht in größerem Umfang an.

*München*, Zentralinstitut für Kunstgeschichte: etwa 180 Bände (islam. Kunst etwa 30, übriger Orient etwa 150); ein Drittel ausländische, meist engl. Lit.; einige (auch ausländische) Zss., nicht vollständig und nicht mehr fortgeführt. Orientalische Kunst wird nicht systematisch gepflegt.

*München*, Bayer. Staatsbibliothek: nur  $\frac{1}{10}$  der kunsthistorischen Bestände gerettet, darunter einige ausländische Zss., ferner alle besonders wertvollen Werke („*Libri selecti*“). Orientalische Kunstliteratur wird weiterhin traditionsgemäß gepflegt.

*Stuttgart*, Bibl. des Landesgewerbeamts: etwa 200 Bände, vorwiegend Kunstgewerbe; auch einige ausländische Werke.

*Tübingen*, UB: erhebliche Bestände aller Teilgebiete, auch wichtige ausländische Werke. Im Rahmen des Faches Kunstgeschichte und des Sondersammelgebiets Orientalistik gepflegt. Etwa 50% ausländische Werke und mehrere ausländische Zss.



Die vorstehende, gewiß nicht lückenlose Übersicht mag manches Verborgene oder wenig Bekannte zutage gebracht und wenigstens einige Stellen aufgewiesen haben, an denen verhältnismäßig brauchbares Material zur Verfügung steht: im ganzen aber

ist das Bild doch betrüblich, vor allem wenn man es mit dem vergleicht, was das Ausland heute auf dem Gebiet der orientalischen Kunstforschung besitzt und leistet. Mit dem Mangel an repräsentativen Sammlungen werden wir uns abzufinden haben, an einen Neuaufbau ist in absehbarer Zukunft wohl nicht zu denken. Besonders zu bedauern ist die Vernichtung oder Zerstreuung oder Wegführung der früher in Berlin vorhandenen Museums- und Bibliotheksbestände; ohne diesen Kern ist alles, was heute in Deutschland noch übrig ist, bloßes Fragment. Ein großes Hemmnis ist auch die un-gemeine Zersplitterung des wenigen überhaupt Verfügbaren; jeder, der auf einem der Teilgebiete der orientalischen Kunstgeschichte arbeitet, weiß davon zu sagen. Daher wäre z. B. ein Gesamtkatalog der deutschen und ausländischen, in deutschen Bibliotheken und Instituten vorhandenen Publikationen dringend vonnöten, und den großen wissenschaftlichen Bibliotheken sollte eine möglichst intensive Anschaffungspolitik nahegelegt werden, vor allem auch in bezug auf ausländische (heute mehr denn je führende!) Publikationen. Ein weiteres Desiderat ist ein umfassendes Publikationsorgan für Forschungen zur orientalischen Kunst, das alle Teilgebiete gleichmäßig zu pflegen hätte und wirklich internationalen Rang besäße. Und endlich wäre zu erwägen, ob nicht im akademischen Unterricht die orientalischen Kunstgebiete im einzelnen stärker und im ganzen gleichmäßiger als bisher berücksichtigt und der europäischen Kunstgeschichte und Archäologie als notwendige Ergänzung zur Seite gestellt werden sollten. Der in der Geschichtswissenschaft immer stärker hervortretenden Tendenz zur universalgeschichtlichen Betrachtungsweise — und d. h. einer Behandlung der großen und beherrschenden Kultursphären des Ostens als mehr oder weniger gleichwertig mit der europäischen Welt — wird sich auch die Kunstgeschichte auf die Dauer nicht entziehen können und dürfen, ohne einer Art von Provinzialismus zu verfallen.

Dietrich Seckel

## REZENSIONEN

HEINZ KÄHLER: *Hadrian und seine Villa bei Tivoli*. Berlin 1950: Gebr. Mann.  
186 Seiten, 31 Abbildungen, 16 Tafeln.

Der Standort, den K. seinem Problem gegenüber einnimmt, ist an der Architekturgeschichte der Antike gemessen einzigartig, aber wohl begründet. Verfasser unterscheidet mit Recht in dem ausgedehnten Baukomplex der Villa des Kaisers Hadrian zwei Arten von Baudenkmälern: solche, deren Gestalt sich aus der typengeschichtlichen Entwicklung der römischen Profanarchitektur erklärt, und solche, die ein ganz individualistisches Gepräge haben, historische und künstlerische Unica darstellen. Den letzteren gelten Kählers weitere Untersuchungen, deren methodische und pragmatische Ergebnisse auch für die Kunstgeschichte von großem Interesse sind.

Kähler macht es höchst wahrscheinlich, daß Kaiser Hadrian nicht nur der Bauherr, sondern sogar der spiritus rector für die zweite, genannte Denkmälergruppe ist, „daß er ohne Zweifel an dem Entwurf der Gebilde schöpferisch beteiligt war, mag er dann



auch die technische Ausführung den praktischen Architekten überlassen haben". Die Motive für eine solche These leitet Kähler überzeugend aus dem individuellen Charakter des Kaisers wie auch dessen Lebenslauf ab. Beide aber geben schließlich auch noch Handhaben für die Erklärung einer Wende, ja eines Entwicklungsbruches innerhalb der Gruppe. Kähler unterscheidet sonach zwei Phasen der Entwurfs- oder Bautätigkeit: eine erste von etwa 118 bis 121, in der das kleinere und größere Sommertriklinium (die sogenannte „lateinische“ und „griechische Bibliothek“), die Inselvilla (das sogenannte teatro marittimo) und der Große Gartensaal (das „Casino“) entstehen, während der zweiten Phase von 125 bis 128 die sogenannte Piazza d'Oro, der Rundbau und der große Gartensaal des Kleinen Palastes sowie schließlich der Canopus angehören.

Die bisher nicht erkannte chronologische Reihenfolge stellt Kähler durch umsichtige und mustergültige Bauuntersuchungen an dem recht komplizierten Befund fest. Aus diesen entwickelt er gleichzeitig Rekonstruktionen seiner Denkmäler, deren Gestalt durch übersichtliche Zeichnungen anschaulich wird. Die Feststellungen, die Kähler hier über die Inselvilla, das Casino und den Rundbau des Kleinen Palastes macht, entwerfen auch für den, der die Villa Adriana nicht durch Augenschein kennt, schöne und klare Bilder. Am bemerkenswertesten ist aber zweifellos Kählers These, daß der Gebäudekomplex an der südöstlichen Schmalseite der Piazza d'Oro und der Gartensaal des Kleinen Palastes Gewölbebauten waren. Kähler gewinnt damit neue Inkunabeln von Zentralbauten, die allerdings unmittelbar, soweit wir sehen, nicht weiterwirkten, wohl aber die Phantasie der Architekten seit den ersten Ausgrabungen gegen 1550 in zunehmendem Maße beschäftigten.

Den Bauanalysen läßt Verfasser endlich ein vorzüglich gelungenes Kapitel mit den Gestaltuntersuchungen und -interpretationen seiner Denkmäler folgen. Was hier an Formenstruktur und -wandel, an genetischer Verknüpfung und stilistischem Widerspruch aufgedeckt wird, bereichert in besonderer Weise unsere gewöhnlichen Vorstellungen von römischer Profanarchitektur. Die Spaltung von Seh- und Bewegungsachsen, der Bildillusionscharakter, die Aufhebung der Raumgrenze, sowie der Rückfall ins Gegenteil, die hier aufgezeigt werden, sind schließlich so evident gemacht, daß das Interesse der modernen Architekten nun wie selbstverständlich erscheint. An die hier vom Verfasser gewonnenen Ergebnisse kann die Forschung über die Architektur des 17. und 18. Jahrhunderts mit wirklichem Gewinn anknüpfen.

Zur Geschichte der Wiederentdeckung der Villa Adriana, hauptsächlich wegen der nicht ganz überschaubaren Ansichten der Grabungen sei außer den Angaben bei Kähler noch auf das Urkundenmaterial bei R. Lanciani, *Storia degli scavi di Roma*, II. 1903, p. 108—117 verwiesen.

Herbert Siebenhüner

WILHELM VOGEL: *Jörg Syrlin der Ältere und seine Bildwerke, II. Band: Stoffkreis und Gestaltung*. Berlin 1950: Deutscher Verein für Kunstwissenschaft. 189 S., 78 Tfl., 85 Abb. im Text.

Man kann dem Deutschen Verein für Kunstwissenschaft nicht dankbar genug sein, daß er nach der Vernichtung von Satz und Druckstöcken der 1. Auflage dieses einzigartigen

Buches den Mut nicht verloren, sondern, sobald es die Umstände gestatteten, eine vollkommene Neuherstellung durchgeführt hat. So liegt nun ein stattlicher Band mit 85 Textabbildungen und 78 Tafeln vor. An den ausgezeichneten Neuaufnahmen des Ulmer Chorgestühls ist neben dem verstorbenen Dr. Tröller vom Marburger Seminar und Adolf Mößner in Ulm der Verfasser selbst in hervorragendem Maße beteiligt. Wenn vielleicht bei erster Durchsicht der Eindruck entsteht, als hole der Druck der Tafeln nicht in jedem Fall das Letzte an plastischer Brillanz aus den Vorlagen heraus, so wird jeder Leser, der das Buch bei künstlichem Licht benutzt, bald dankbar dafür sein, daß ihm nicht ein reflektierendes Hochglanzpapier zugemutet wird. Dem Dank, den Vöge in Vor- und Nachwort allen Helfern ausspricht, wird sich die gesamte Kunstwissenschaft, die um die exponierte Lage des Verfassers weiß, freudig anschließen.

Bei dem vorliegenden Buch handelt es sich um den 2. Band einer auf drei Bände berechneten Monographie. Seine Aufgabe ist es, die geistigen Hintergründe der Wangenbüsten als der inhaltlichen und gestalterischen Höhepunkte des Ulmer Gestühls aufzuhellen, ihre thematische und künstlerische Einheit zu erweisen und als das Werk eines Großen erkennbar zu machen. Dabei wird der Nachweis, daß dieser Große der ältere Syrlin und kein anderer, Anonymer, ist, nicht auf stilkritischem Weg erbracht — das wird in den späteren Bänden und im Zusammenhang mit den „sicheren“ Werken geschehen —, aber auch schon dieser dem Stoffkreis gewidmete Band läßt keinen Zweifel darüber, daß der inschriftlich doppelt bezeugte „Meister“ des Gestühls nicht nur ein trefflicher Schreiner und tüchtiger Unternehmer war, sondern unter allen Umständen mit dem Schnitzer der Wangenbüsten identisch sein muß, weil nur im Falle der Identität ein derartiges — von Vöge unübertrefflich herausgestelltes — Höchstmaß an thematischer und künstlerischer Einheit möglich wird (vgl. S. 53 ff., 85, 99 usw.).

Das im Rahmen des Ulmer Chorgestühls und demgemäß in Vöges Untersuchung über seinen Stoffkreis dominierende Thema der „Weisen und Sibyllen“ ist als solches nicht neu, auch nicht in Verbindung mit einem Chorgestühl. Es läßt sich in seinen ikonographischen Voraussetzungen bis in das Zeitalter der nordischen Kathedralgotik (Fresko des 13. Jahrhunderts im Limburger Dom) zurückverfolgen, in seinen literarischen Wurzeln sogar bis zu der karolingischen Übersetzung der *Oracula Sibyllina* des Lactanz durch Sedulius Scotus. In seiner besonderen, Ulmischen, Syrlinschen Prägung aber ist es undenkbar ohne Syrlins Berater aus dem Kreis der Ulmer Frühhumanisten. Es gelingt Vöge (und konnte nur Vöge gelingen), das Bild einer kulturell ungemein regsamen Stadt vor uns stehen zu lassen, die eben als Druckort eine Rolle zu spielen beginnt und künstlerisch zu einer letzten Hochblüte ansetzt: Rat, Kanzlei, Lateinschule, Persönlichkeiten wie Heinrich Steinhöwel, der Stadtarzt, Chronist und Übersetzer klassischer Autoren, Felix Fabri, der Verfasser des *Tractatus de Civitate Ulmensi*, die Münstergeistlichen Jodokus Klammer und Hans Neithardt d. J. bilden den geistigen Hintergrund, aus dem heraus Jörg Syrlin als „letzte Instanz“ das Programm seines Gestühls entwickelt. Wesentliche und unmittelbare Voraussetzung bildet dabei eine Serie von Einblatt-Holzschnitten des mittleren 15. Jahrhunderts mit Darstellungen von



heidnischen Weisen und Sibyllen, von denen sich ein halbes Dutzend früher in der St. Gallener Stiftsbibliothek befand und publiziert ist. Vöge vermag diese (elsässische?) Holzschnittreihe, die ihrerseits einen wenig älteren (niederländischen?) Gemäldezyklus wiederholt, auf Grund gemalter und gestochener Repliken des 15. und 16. Jahrhunderts (Ludger tom Ring d. Ä. und d. J.; Meister mit den Bandrollen) in mühevoller Kleinarbeit zu rekonstruieren und als Syrlin bekanntes und von Syrlin benutztes „Exemplum“ zu erweisen (S. 132 ff.).

Syrlin nimmt und verwirft, ändert, dichtet um, vereinfacht, vergeistigt, und das überragende Resultat ist seine Reihe der Sibyllen und Weisen am Ulmer Chorgestühl, die Vöge im Einzelnen und in ihrer Gesamtheit meisterhaft interpretiert. Vöge sieht dabei nie eine Büste allein, sondern jede im Zusammenhang mit ihrem Postament, der Bankwange, in Verbindung auch mit den ungemein wichtigen Inschriften darunter (deren Texten noch ein besonderes Kapitel gewidmet ist, Seite 161 ff.), und mit dem Ornament, dessen formale und — seelische Struktur ungemein lebendig geschildert wird. Er sieht aber auch jede Büste in Zusammenhang mit ihrem Gegenstück, erkennt neben den künstlerischen und geistigen Bezügen der unmittelbaren Nachbarn die transversale „Ver nestelung“ zwischen Männer- und Frauenseite, die Verknüpfung von Dreisitz und Gestühl und damit die Einheit der Gesamtanlage, die, wie schon gesagt, nur durch die Identität von Tischler und Bildhauer erklärt werden kann. Eine ganze Anzahl von Büsten enthüllt Vöge überraschend als Bildnisse: in Quintilian erkennt er den gerade verstorbenen Pleban Dr. Jodokus Klammer, in Sekundus seinen Nachfolger Heinrich Neithardt d. J., beide auf Grund der erhaltenen Grabplatten. Seneka trägt die Züge des früheren Münster-Werkmeisters Matthäus Ensinger († 1463). Wir kennen sie aus der Bekrönung seines kaum beachteten und arg verwitterten Wappensteins, in dem Vöge — nebenbei — ein hervorragendes Spätwerk Hans Multschers entdeckt. In Ptolemäus spiegelt sich der Sohn des Matthäus, Moritz Ensinger, dessen Bildnis von 1482 die Mainzer Gemäldegalerie besitzt. — Besonders eindringlich behandelt Vöge die berühmtesten der Ulmer Büsten, den „Meister“ und die „Meisterin“. Er deutet die „Meisterbüste (mit dem Lorbeerreis im Arm) überzeugend auf den Dichter Vergil und damit den dem Mittelalter vertrautesten antiken „Weisen“ (der auch im Exemplum vorkommt), zugleich als Bildnis Kaiser Friedrichs III., der 1473 Ulm und sein Münster besuchte; sein Gegenstück ist die Persica, die anerkannt erste unter den zehn Sibyllen. Damit dürfte die (verhältnismäßig junge) Deutung der beiden Büsten am Choreingang auf Jörg Syrlin und seine Gattin ein für allemal richtig gestellt sein.

Die künstlerische Entwicklung Syrlins während seiner jahrelangen Arbeit am Chorgestühl aufzuzeigen, ist nicht eigentlich Aufgabe dieses Bandes. Trotzdem wird man auch dieses Problem immer wieder erörtern finden (S. 61 und später). Seneka und Ptolemäus sind die frühesten Büsten, wie denn im Ganzen die Büsten der Weisen denen der Sibyllen (ausgenommen die am Dreisitz) vorausgehen. Den Abschluß der Männerreihe bildet Vergil. In den späteren Werken erkennt Vöge ein „allmähliches Hinübergleiten ins Malerische“ (S. 157). Syrlins Anteil an Miserikordien, Ellbogenstützen und den Dorsalreliefs wird ebenfalls in Beispielen aufgezeigt. Von Syrlins

Werken außerhalb des Chorgestühls sind nur diejenigen ausführlicher behandelt und abgebildet, die in engerem Zusammenhang mit ihm stehen: die „garstige Alte“ im Liebighaus (S. 155), jene aus der Sigmaringer Sammlung stammende, nur 17 cm hohe erstaunliche Nacktstatuette, auf die schon in der Pinder-Festschrift 1938 hingewiesen worden war; das „Leuchterweibchen“ des Ulmer Museums (S. 159), das sich nach Befreiung von den Geweihstangen und störender Übermalung als Reliquienbüste von hervorragender Schönheit entpuppt (S. 95: „... ein Seelchen, wie aus Buchsholz geschnitten, obschon nicht ohne Sinnlichkeit...“); die Statue der Hl. Helena im Stuttgarter Museum (S. 94); schließlich, mit Fragezeichen, aber sehr verlockend, die Statuette einer Muttergottes aus Apfelbaumholz im Berliner Museum (S. 95), die Bange (nach Demmlers Vorgang) dem Meister der Dangolsheimer Madonna zugeschrieben hatte.

Es ist nicht möglich, die Fülle der Probleme und der Denkmäler, die in Vöges Buch behandelt sind, auch nur anzudeuten. Überhaupt ist mit einer Inhaltsangabe in diesem Fall nichts anzufangen. Vöges Buch muß Zeile um Zeile, Wort für Wort gelesen werden. Hier spricht ein Gelehrter, in dem sich das Feuer eines jugendlichen Herzens mit der Weisheit des Alters verbindet. Tiefstes Einfühlungsvermögen und ein unbeirrbar klarer Blick vereinigen sich mit unvorstellbarem Wissen. Vöges Kenntnis der Literatur, und zwar nicht nur der kunstgeschichtlichen, sondern der Literatur im weitesten Sinne, auch der antiken, auch der mittelalterlichen und neueren aller Gattungen, ist einzigartig. Sein Buch ist auch keineswegs nur ein kunstgeschichtliches Buch: der Flug der Gedanken, die Tiefe und Kraft der Empfindung machen es im Verein mit der Zucht und dem Adel seiner Sprache selbst zu einem großartigen Dokument der deutschen Literatur, weit über alle Fachwissenschaft hinaus. Jeder aufmerksame Leser wird es mit Bewunderung und Dankbarkeit aus der Hand legen, der Fachmann darüber hinaus mit dem Gefühl der eigenen Unzulänglichkeit und in der bangen Sorge, daß in Vöges Syrlin eine der großartigsten Epochen der deutschen Kunstgeschichtsschreibung ihren unwiderruflichen Abschluß findet.

Otto Schmitt

ALFRED SCHARF: *Filippino Lippi. Wien 1950: „Sammlung Schroll“.*

58 Seiten, 143 Abbildungen, 4 Farbtafeln.

Der Verfasser der großen, 1935 im gleichen Verlag erschienenen Monographie über Filippino Lippi legt im Rahmen der „Sammlung Schroll“ eine im Gesamtumfang gekürzte, aber auch in mehrfacher Hinsicht bereicherte Neufassung seiner Arbeit vor. Das handlichere Format bedingte einige Abstriche am Text und Bilderteil. Auf den nochmaligen Abdruck der Dokumente und des Oeuvreverzeichnisses konnte angesichts des bereits vorliegenden, auf Vollständigkeit zielenden größeren Bandes verzichtet werden. Beim Abbildungsteil mag man das Fehlen eines großen Teils der Handzeichnungen bedauern; aufgenommen wurden vor allem solche, die in unmittelbarer Beziehung zu ausgeführten Gemälden Filippinos stehen. Diese aus äußeren Gründen gebotene Beschränkung wird jedoch aufgewogen durch vielfachen Gewinn bei der Wiedergabe der Gemälde. Neue Detailaufnahmen, verbesserte Qualität der Vorlagen



und die vom Verlag seit jeher gepflegte Qualität des Druckes lassen die Kunstdrucktafeln des neuen Bandes den Lichtdrucken des älteren Werkes in vielen Fällen überlegen erscheinen. — Nicht unbeträchtlich ist auch die Zahl der inzwischen neu erkannten oder wiederentdeckten Bilder Filippinos und seiner Schule, die zum ersten Male im Zusammenhang der schon bekannten Werke zur Geltung kommen; so die in enger Anlehnung an Botticelli entstandene Lünette mit der Marienkrönung in der Nationalgalerie zu Washington (schon von B. Berenson — 1936 — als Frühwerk Filippinos erwähnt), ferner u. a. die schöne Gewandfigur des Hl. Antoninus (?) in englischem Privatbesitz (Abb. 30) und die Madonnentafel der Sammlung Thyssen in Lugano (Abb. 44—46), die dem großen Altarbild aus dem Palazzo Vecchio von 1486 nahesteht. — Hinsichtlich der *Bildniskunst* Filippinos scheint der Verfasser zu einer Revision seiner 1935 geäußerten Ansichten gelangt zu sein. Wenigstens enthält sein neues Buch von den insgesamt vier auf Holz gemalten Einzelbildnissen, die das Oeuvreverzeichnis von 1935 als Werke Filippinos aufführt, nur noch ein einziges: das Jünglingsporträt im Rijksmuseum in Amsterdam. Aber auch für dieses gibt es im Werk Filippinos unseres Erachtens keine wirklich überzeugenden Parallelen. Das Selbstbildnis des Meisters in der Brancacci-Kapelle ist freier und nervöser gemalt, nervös auch im Sentiment. Dasselbe gilt für die übrigen, von Filippino stammenden Köpfe mit Bildnischarakter in der Brancacci-Kapelle, für das Fresko-Bildnis eines Jünglings in Berlin und vor allem für seine Stifterbildnisse auf Altartafeln (Tanai de' Nerli, Kardinal Caraffa). Die elegische, fast etwas exaltierte Stimmung dieser Köpfe — natürlich nur diese, nicht die Formensprache! — läßt schon an die Bildnisse des Franciabigio und seiner Generationsgenossen denken. Wie denn auch sonst die Vorwegnahme manieristischer Tendenzen ein bezeichnender Zug im Schaffen Filippinos ist, der in Scharfs Darstellung anschaulich zum Ausdruck kommt. Das Amsterdamer Bildnis wirkt dagegen noch eindeutig quattrocentistisch. Sein gespannter, fast trotziger Ausdruck ist von mehr diesseitiger Art und hat nichts Lyrisches oder Weiches, wie fast alle von Filippino geschaffenen Köpfe. Auch die zeichnerisch-plastische Stilisierung ist strenger und spröder als selbst in den Frühwerken Filippinos. Die Zuweisung dieses Bildnisses an Botticini durch Berenson trägt diesem etwas trockenen, zeittypischen Charakter besser Rechnung. Aber auch die Benennung „Antonio Pollaiuolo“ (durch van Marle) hat manches für sich; vor allem die Farbskala — verschiedene Brauntöne, Olivgrün und ein bräunlich-fahles Inkarnat — weist in diese Richtung. — Gern wüßte man, welches die heutige Meinung Scharfs über das Jünglingsbildnis in Washington (früher Galerie Liechtenstein) ist, das bei ihm 1935 (und bei Berenson 1936) noch unter den Frühwerken Filippinos figuriert. Es ist reifer und monumentaler als alle diese meist kleinfigurigen Malereien (die sog. „Amico-di-Sandro“-Gruppe) und sollte — nach der inzwischen erfolgten Klärung der Anfänge Filippinos — nunmehr ohne Bedenken Botticelli zurückgegeben werden.

Die Bildnisse, die Filippino in die Fresken der *Brancacci-Kapelle* eingefügt hat, führen uns auf eine weitere, für die Erkenntnis seiner künstlerischen Persönlichkeit bedeutsame Frage. Wie weit war er imstande, sich in den monumentalen, seinem eigenen Empfinden

so fernen Stil des Masaccio einzufühlen? Welcher Art ist überhaupt — diese Vorfrage gilt es dabei zunächst zu beantworten — sein Anteil an dem berühmten Freskenzyklus? Scharf spricht zwar an einer Stelle (S. 23) von dem „beschädigten“ Zustand des Freskos mit der Auferweckung des Königssohnes; hier, wie auch bei dem gegenüberliegenden Breitbilde, habe Filippino „die Kompositionen“ des Masaccio „mitbenutzt“. Im ganzen aber bekennt sich Scharf zu der herkömmlichen, auf Vasari zurückgehenden Auffassung, „daß es sich nicht um die Wiederherstellung eines beschädigten Bestandes, sondern um die *Vollendung* der von Masaccio *unfertig* hinterlassenen Freskenfolge gehandelt habe. Die von H. Brockhaus vorgebrachte These, daß Filippino in Wahrheit nur die Schäden auszubessern hatte, die während der Verbannung der Stifterfamilie entstanden seien (Mitt. d. Kunsthist. Inst. Florenz III, 1930, S. 160), diese These wird von Scharf ausdrücklich zurückgewiesen.

Indessen, der materielle Befund spricht u. E. eindeutig zugunsten der von Brockhaus vorgeschlagenen Lösung. Mag dieser auch im einzelnen — so bei der Suche nach den Bildnissen der von der Verbannung nicht mitbetroffenen Glieder der Familie Brancacci — zu weit gegangen sein, so ist doch der Grundgedanke seiner Argumentation nicht so leicht hin beiseitezuschieben, wie Scharf es auch in der neuen Fassung seines Buches tut. Wie anders wäre es zu erklären, daß im linken Breitbilde (Auferweckung des Königssohnes und Petrus in Cathedra) zwar die Mehrzahl der zur Handlung gehörigen Figuren und die assistierenden Karmelitermönche von Masaccio stammen, von Filippino dagegen die meisten der *weltlichen* Assistenzfiguren in zeitgenössischer Tracht, die offensichtlich Bildniszüge aufweisen? Am deutlichsten ist das bei der Gruppe am linken Bildrande. Hier ist mitten zwischen den von Filippino gemalten Porträtfiguren — von Scharf nicht beachtet — der Kopf eines Karmeliters erhalten geblieben, der nach Aufbau, Malweise und Farbcharakter nur von Masaccio stammen kann (Scharf, Abb. 37, am linken Rande). Filippino hat diesen Kopf nur oberflächlich „a secco“ retuschiert. Es ist undenkbar, daß Masaccio gerade nur diesen einen Kopf ausgeführt und die ganze ihn umgebende Fläche leergelassen haben könnte, bzw. daß er hier die summarische Vorzeichnung auf dem „Rauhputz“ stengelassen hätte, um weiter rechts zunächst die Auferweckungsszene, und dann — nach einer weiteren, breiten Lücke — die rechte Hauptszene auszuführen. Das wäre zwar rein technisch denkbar, ist aber als tatsächlicher Arbeitsvorgang im höchsten Maße unwahrscheinlich. Das scheinbar so rätselhafte Ineinandergreifen von Masaccios und Filippinos Anteil wird aber ohne weiteres begreiflich, wenn man annimmt, daß der letztere nur die Stifterporträts wiederherzustellen hatte, die während der Verbannung der Brancacci zerstört oder beschädigt worden waren. Also ein Fall von *Bildnisvernichtung*, wie sie gegenüber politischen Gegnern wohl zu allen Zeiten geübt worden ist; man denke nur an das Schicksal von Michelangelos Papststatue in Bologna! Schon in der römischen Kaiserzeit war die „*damnatio nominis*“ mit der Vernichtung aller Bildnisse der davon Betroffenen verbunden (ein anschauliches Beispiel dafür bei K. A. Neugebauer, Die Familie des Septimius Severus, Die Antike XII, 1936, S. 155). Ob es sich in unserem Falle um eine amtliche Maßnahme oder — was wahrscheinlicher ist — um eine spon-



tane Aktion politischer Gegner gehandelt hat, muß dahingestellt bleiben. Es genügte ja, die Gesichter der Mißliebigen mit spitzen Gegenständen zu zerkratzen, wie es so oft aus frommem Eifer bei den Schergen auf Passions- oder Martyrienbildern und bei Teufelsdarstellungen geschehen ist. Wer möchte einen solchen Vorgang für unwahrscheinlich halten, in demselben Florenz, das die „*impiccati*“ des Castagno höchlichst bewunderte und noch einem Botticelli den Auftrag erteilte, die gehenkten Pazzi-Ver schwörer bildnisgetreu auf die Außenwand des Bargello-Palastes zu malen?

Und Vasaris Zeugnis? Es ist höchst unwahrscheinlich, daß es sich auf eine uns unbekannte Quelle stützen konnte. In welcher Form hätte sich die Tatsache der Nichtvollendung dokumentarisch niederschlagen sollen? Und mündliche Tradition? Auf solchem Wege konnte sich vielleicht ein Künstlernamen über ein Jahrhundert lang erhalten, aber nicht mehr. Allenfalls wäre an eine Zwecklegende zu denken — denn die Stifterfamilie mußte nach ihrer Rehabilitierung ein begreifliches Interesse daran haben, die wirklichen Vorgänge in Vergessenheit geraten zu lassen. Am einfachsten aber — und methodisch sicherlich nicht ohne Berechtigung — dürfen wir wohl Vasaris Erzählung als eine der bei ihm so häufigen romanhaften Ausdeutungen betrachten, mit denen er die Viten zumal der älteren, für ihn schon einer recht weit zurückliegenden Vergangenheit angehörigen Künstler lebendiger zu machen liebte.

Geht man davon aus, daß auch die untere Freskenzone von Masaccio selbst bereits vollendet worden war und daß Filippino nur herangezogen wurde, um die während der dreißigjährigen Verbannung der Stifter entstandenen Schäden wieder auszubessern, dann beantworten sich alle die sonst unlösbaren Fragen von selbst. Scharf deutet nicht an, in welcher Form er sich die „Kompositionen“ Masaccios überliefert denken möchte, deren Benutzung durch Filippino er selbst einräumt. Waren es die Pinselzeichnungen auf dem „*arricciato*“? Wir glauben, daß es die von Masaccio ausgeführten Fresken selbst gewesen sind; nur waren sie im Falle des rechten Breitbildes und der beiden schmalen Felder am Kapelleneingang offenbar so hoffnungslos beschädigt, daß ihre Erhaltung nicht mehr möglich schien. Vielleicht war man auch von dem mühseligen Interpolationsverfahren, das Filippino beim *linken* Breitbild angewandt hat, so wenig befriedigt, daß für die übrigen Bilder darauf verzichtet wurde. Wohl aber muß Filippino die noch vorhandenen Reste, bevor er sie abschlagen ließ, aufs genaueste studiert und zeichnerisch festgehalten haben. Die charakteristische Zweiteilung der rechten Doppelkomposition, aber auch die Gruppenbildung *innerhalb* der beiden Bildhälften ist sicherlich von Masaccio übernommen. Noch enger aber ist die Anlehnung an Masaccios Originale bei den beiden Szenen an den Eingangspfeilern. Scharf hält merkwürdigerweise gerade diese ganz für das Werk Filippinos! Wo aber gäbe es in dessen Oeuvre eine solche Kargheit und Größe „*senza ornamenti*“, und wie hätte er so durch und durch masaceske Figuren wie den Paulus und den aus dem Gefängnis herausschreitenden Petrus neu erfinden können? Handelt es sich wirklich um einen Fall von „Einfühlung“, d. h. um Neuschöpfungen Filippinos im Stile Masaccios? Das wäre im Florentiner Quattrocento ohne Beispiel, und die von Scharf dafür gebotene Erklärung, Filippino habe sich gerade bei den von Masaccio schon in anderen Bildern vorge-

prägten Typen — also vor allem bei Petrus — besonders eng an diesen angeschlossen, vermag u. E. nicht zu überzeugen. Viel zwangloser und natürlicher ist die Annahme, daß es sich um die Erneuerung der von Masaccio selbst stammenden Originale handelt; genauer gesagt um Kopien, die auch als solche — gemessen an den sonstigen Maßstäben und Gewohnheiten der Zeit — noch erstaunlich genug bleiben. Wir meinen, daß auch die geistig-künstlerische Physiognomie Filippinos selbst für uns an Klarheit und Geschlossenheit gewinnt, wenn wir seinen Anteil an den Fresken der Brancacci-Kapelle auf sein richtiges Maß zurückführen. Sein späteres Schaffen zeigt keinerlei Spuren eines Zurückgreifens auf Masaccio oder einer Anregung, die — ihm selbst vielleicht unbewußt — von dessen Kunst auf ihn ausgegangen wäre. Mit Recht betont Scharf die zunehmend „unklassische“ Tendenz, die in Filippinos Fresken in Rom und in der Strozzi-Kapelle in Santa Maria Novella zum Ausdruck kommt; sein vorzeitiger Tod hat eine Entwicklungslinie jäh beendet, die organisch und folgerichtig wie bei keinem anderen seiner Generationsgenossen ins Cinquecento hinüberführte. Ohne Bruch und vermutlich auch ohne das heroische Zwischenspiel der Klassik hätte gerade er wohl als einer der ersten den Weg zum Manierismus gefunden.

Robert Oertel

KURT RÖDER UND WALTER HOLZHAUSEN: *Das Indianische Lackkabinett des Kurfürsten Clemens August in Schloß Brühl*. 64 S., 28 Tf. (davon 4 farbig). Herausgegeben im Auftrag der Herbig-Haarhaus A.G. Lackfabrik Köln-Bickendorf. Tübingen 1950: Verlag Ernst Wasmuth.

Diese Veröffentlichung war als Jubiläumsschrift zur Jahrhundertfeier der herausgebenden Firma im Jahre 1944 gedacht. Im Herbst des gleichen Jahres wurde das Kabinett durch einen Bombenangriff vernichtet; glücklicherweise wurde aber das Bildmaterial gerettet, so daß es nun — begleitet von einer ebenfalls erhalten gebliebenen Studie des verstorbenen Dr. Kurt Röder — erscheinen konnte.

Diese ausführliche Studie zeigt alle Vorzüge und alle Schwächen ihres Autors, der sich besonders durch seine Arbeiten über das Höchster und das Kelsterbacher Porzellan als ein ungemein einfühlsamer Kenner des 18. Jahrhunderts erwiesen hat. Das Kabinett ist nach einem Entwurf von François de Cuvillies in der Zeit von 1728—30 entstanden, und zwar mit dem eigenartigen, lackierten Schmuck der Wandtäfelung, in deren Feldern große Blumensträuße prangen, die aber nicht gemalt, sondern aus Papier ausgeschnitten und aufgeklebt sind. Und zwar stammen diese Sträuße zumeist aus dem 1705 erschienenen kolorierten Kupferstichwerk der Maria Sybille Merian über die Insekten und Pflanzen von Surinam. (Diese Feststellung war Röder noch unbekannt; ebenso wie die Tatsache, daß z. B. in Augsburg vom Ende der 1730er Jahre an das Lackieren ausgeschnittener Kupferstichbildchen üblich war). Die blühende Phantasie Röders läßt das Ausschneiden der Kupferstiche durch den Kurfürsten selbst geschehen — „reiche Ernte müßiger Stunden“ — und verbreitet sich dazu über die sonstigen rein weiblichen Liebhaberkünste des 18. Jahrhunderts, dann über die Verwendung des Papiers zum Bau von Luftballons, zu Kleidern u. a. Dingen. Röder glaubt sich zu der Annahme berechtigt, daß Clemens August in seiner Jugend als Bischof von Münster



einen „Überfluß an Zeit“ „als die lastende Schwere langer Weile“ empfand und daher auf die in Versailles zuerst geübte „Bilderjagd auf Kupferstiche“ ging. Zwischen ausgezeichneten, prägnanten Feststellungen verläuft sich dann allzuoft die Rödersche Phantasie in seltsame, ja oft in fast skurrile Gedankengänge, denen hier aber nicht weiter nachgegangen werden kann.

Das, was Röder am meisten — oder vielleicht allein — an dem Kabinett interessierte, waren aber die lackierten Chinesenmalereien in den 24 Sockelfeldern. Röder wird Recht haben, wenn er diese Chinoiserien etwa 15—20 Jahre später entstanden sein läßt als die kolorierten Kupferstiche der oberen Vertäfelungsfelder. Er bringt sie irgendwie in Verbindung mit den wanderlustigen Fayencemalern Dannhöfer und Heß, oder — wenn diese nicht dafür in Frage kommen — doch mit einem Schmelzmalers, der mit Adam Friedrich von Löwenfinck in näherem Kontakt gewesen ist.

Während in der Röderschen Skizze sich allzu viel liebenswürdige Dichtung mit Vermutung und Wahrheit mischt, liegt der bleibende, wissenschaftliche Wert des Buches in seinem zweiten Teil, den Ausführungen Walter Holzhausens über die „Europäische Lackkunst des 18. Jahrhunderts“. Alle die Lackkünstler, die zu Beginn des Jahrhunderts in Berlin, in Dresden, dann in Nymphenburg, Paris (Vernis Martin), England usw. gearbeitet und fast immer die mehr oder weniger gelungene Nachahmung ostasiatischer Lackarbeiten betrieben haben, ziehen an uns vorbei. Eine wesentliche Bereicherung dieses historischen Teils hätte das — Holzhausen nicht bekannt gewordene — Heft „Möbel“ der „Quellen-Studien zur Berliner Kulturgeschichte“ von Walter Stengel bringen können, die erst in den letzten Jahren als Publikationen des Märkischen Museums erschienen sind. Auch die Technik der Lackbereitung wird ausgiebig und mit Zitierung vieler Rezepte behandelt. Ein reiches Literaturverzeichnis bringt den Abschluß. Sehr zu bedauern ist das Fehlen von Abbildungen, bei denen der Unterschied der ostasiatischen und der europäischen Lacke bzw. ihre Übereinstimmung hätte klar gemacht werden können. Es wäre dankbarlichst zu begrüßen, wenn Holzhausen — unstreitig wohl der beste Kenner der Materie — sich einer solchen, höchst wertvollen Arbeit unterziehen würde. Mit Freuden entnehmen wir den Ausführungen Holzhausens — des früheren Direktors des Dresdner Grünen Gewölbes —, daß bei der Katastrophe des 13. Februar 1945 wenigstens die prächtige, olivgrüne, goldgehöhte Lackbemalung des Pretiosensaals erhalten blieb. Hoffen wir, daß dem arg demolierten Dresdner Schloß nicht dasselbe unwürdige Schicksal blüht, das eine kulturlose, autarke Regierung dem Berliner Schloß hat angedeihen lassen.

Robert Schmidt

WALTHER BERNT: *Altes Glas. München 1950: Prestel Verlag. 63 S., 80 Tf.*

„On revient toujours ...“ So hat auch — der wissenschaftlich polygam veranlagte — Walther Bernt nach langer Zeit wieder zu einer alten Liebe zurückgefunden, zur Glas-kunst, die seit langem, wenig beachtet, als Mauerblümchen vegetiert hat. Bernt legt uns ein Buch vor, dessen ein Hauptverdienst die 80 prachtvollen, großen Tafeln sind, auf denen fast 100 Gläser von der Spätgotik bis zum Ende des 18. Jahrhunderts in klaren, mit einer Ausnahme vom Verfasser selbst aufgenommenen Abbildungen wiedergegeben

sind. Meist sind es deutsche Arbeiten, denen sich einige gute venezianische, holländische und französische Gläser anschließen. Und wiederum mit wenigen Ausnahmen sind alle Gläser hier erstmalig veröffentlicht; es ist also ein Material, das nicht nur dem Glasliebhaber Freude bereiten und ihn zum eigenen Sammeln anregen kann, sondern auch für den Wissenschaftler, den Spezialisten, eine Fundgrube schönster Art darstellt. Denn fast alle diese Gläser entstammen schwer zugänglichen Quellen, meist Privatsammlungen, die entweder durch Versteigerungen oder sonstigen Verkauf bereits aufgelöst sind oder — und das ist der seltenere, schönere Fall — heute noch existieren. Diesen Tafeln ist ein ausgezeichneteter, mit großer Akribie gearbeiteter Katalog vorangestellt, und eine Einleitung von einigen 30 Seiten führt sowohl in die mannigfaltigen technischen Voraussetzungen der künstlerischen Gestaltung und Zierverfahren ein, wie sie einen bewußt komprimierten, lesenswerten Überblick über die historischen Hintergründe gibt.

Einzelne Fragezeichen, die ich mir hier und da am Rande gemacht habe, können und sollen den Wert des Buches nicht beeinträchtigen, dem — wie ich überzeugt bin — bald eine Neuauflage folgen wird.

Robert Schmidt

## BEI DER REDAKTION EINGEGANGENE NEUERSCHEINUNGEN

(Besprechung vorbehalten)

*Arte Veneta. Annata III, 1949. 205 S., 200 Abb. Venedig (1949), Casa Editrice Arte Veneta.*

*Dreiländertagung für Frühmittelalterforschung in Linz a. d. Donau, 25.—29. September 1949: Tagungsbericht. (Veröffentlichungen zur Frühmittelalterforschung, hrsgg. v. Institut für Österreichische Kunstforschung des Bundesdenkmalamtes). 88 S. Linz 1950 (o. Dr.).*

*Annuario dei Musei e Gallerie d'Italia (hrsgg. vom Ministero della Pubblica Istruzione). 202 S. Rom 1950: Libreria dello Stato.*

*Kunst in Schleswig-Holstein 1951. Jahrbuch des Schleswig-Holsteinischen Landesmuseums (Schleswig — Schloß Gottorp). Herausgg. von Ernst Schlee. 186 S. m. zahlr. Abb. Flensburg (1950): Christian Wolff.*

*Walter W. S. Cook und José Gudiol Ricart: Pintura e Imagineria Romanicas (Ars Hispaniae, Historia Universal del Arte Hispánico, Bd. VI). 404 S., 444 Abb. Madrid (1950): Editorial Plus Ultra.*

*E. F. Bange: Die Deutschen Bronzestatuetten des 16. Jahrhunderts. 166 S., 197 Tf. Berlin 1949: Deutscher Verein für Kunstwissenschaft.*

*Ulrich Cristoffel: Hans Holbein d. J. 115 S., 276 Tf. Berlin (1950): Verlag des Druckhauses Tempelhof.*

(Im wesentlichen unveränderte Neuauflage des zuerst 1926 erschienenen Werkes. Das Format wurde vergrößert, der Abbildungsteil stark erweitert.)



F. A. Kauffmann: *Kirchen und Klöster des Oberschwäbischen Barock*. 47 S., 31 Tf. Freiburg i. Br. (1949): Badischer Verlag.

Grete Ring: *A Century of French Painting. 1400—1500*. 251 S., 175 und 48 (Text-) Abb. London (1949): Phaidon Press.

Rom in 100 Bildern. (Atlantis Museum Bd. 51) 44 S., 100 Tf. Zürich 1950: Atlantis Verlag.

Reiter in der europäischen Malerei (Atlantis Museum Bd. 1). Mit einer Einleitung von Hans E. Bühler. 99 S. 64 Tf. Zürich 1950: Atlantis Verlag.

Otto beuren: Benediktinerabteikirche St. Alexander und Theodor. Aufnahmen von Max Hirmer, Einführung von Norbert Lieb. (Große Kunstwerke, Reihe Barock und Rokoko) 15 S., 64 Tf. München (1950): Ges. für Wissenschaftl. Lichtbild.

Der Hochaltar in Blaubeuren. Aufnahmen von Helga Schmidt-Glassner, Einführung von Wilhelm Boeck. (Große Kunstwerke, Reihe Gotik.) 16 S., 48 Tf. München (1950): Ges. für wissenschaftl. Lichtbild.

Die Wies. Aufnahmen von Max Hirmer, Einführung von Georg Lill. (Große Kunstwerke, Reihe Barock und Rokoko) 16 S., 48 Tf. München (1950): Ges. für Wissenschaftl. Lichtbild.

Josef Weingartner: *Gotische Wandmalerei in Südtirol*. (Hrsgg. vom Institut für Österreichische Geschichtsforschung des Bundesdenkmalamtes). 81 S., 127 Tf. Wien (1948): Schroll.

John Pope Hennessy: *The Complete Work of Paolo Uccello*. 173 S., 19 u. XLII Abb. und 108 Tf. London (1950): Phaidon Press.

## AUSSTELLUNGSKATALOGE UND MUSEUMSBERICHTE

### Aachen

Museumsverein Aachen. Jahresausstellung des Aachener Künstlerbundes. Suermondt-Museum 26. Nov.—31. Dez. 1950. Druck: Peter Deutmann, Aachen. 6. Bl.

### Berlin

Meisterwerke aus den Berliner Museen. Deutsche, italienische und altniederländische Malerei. Ausstellung im Museum Berlin-Dahlem. Oktober 1950 bis März 1951. Druck: Brüder Hartmann, Berlin. 45 S., 24 Tf.

Deutsche Malerei des 19. Jahrhunderts. Gemälde aus den Berliner Museen. Aus-

stellung im Schloß Charlottenburg, Berlin (1950). Druck: Brüder Hartmann, Berlin. 9 S., 12 Tf.

### Bielefeld

Lovis Corinth. Ausstellung von Gemälden, Aquarellen, Handzeichnungen und graphischen Arbeiten aus den Jahren 1884 bis 1924. 7. Januar bis 5. Februar 1951. Städt. Kunsthause Bielefeld. 4 Bl. m. Abb.

### Bonn

Rheinisches Landesmuseum Bonn, Bilderheft zur Wiedereröffnung 1950. Druck: J. F. Carthaus (Bonn). 1 Bl., 28 Tf.

### *Braunschweig*

Einladung des Georg Westermann Verlages zur Ausstellung „Illustration und Buchschmuck“ im Städtischen Museum Braunschweig vom 3.—16. Dezember 1950. o. Dr. 15 S.

### *Chemnitz*

Die Kinderzeichnung aus Chemnitzer Schulen. Bilder aus der gleichnamigen Ausstellung der Städtischen Kunstsammlung zu Chemnitz. Dezember 1950 bis Januar 1951. Rat der Stadt Chemnitz. 8 Bl. mit Abb.

### *Detmold*

Kunstaussstellungen der Stadt Detmold in Verbindung mit der Volkshochschule. „Kinder malen und gestalten.“ Stadthalle am Schloßplatz (1950). Druck: Tölle & Co., Detmold. 6 Bl., 4 Tf.

### *Dortmund*

Oskar Moll. 1875—1947. Gedächtnisausstellung. 21. Oktober—19. Nov. 1950. Museum am Ostwall, Dortmund. Druck: W. Crüwell, Dortmund. 20 S. mit Abb.

### *Düsseldorf*

Kunstsammlungen der Stadt Düsseldorf. Gemälde alter Meister, Barockgalerie. Deutsche Malerei seit der Romantik, Galerie des 19. und 20. Jahrhunderts. Handzeichnungen und Druckgraphik, Graphische Sammlungen. Plastik seit dem Mittelalter, Kunstgewerbemuseum. Keramische Sammlungen, Hetjens-Museum. Druck: W. Girardet, Essen (1947). 56 S. m. Abb.

Kunstsammlungen der Stadt Düsseldorf 1945—1948. Druck: W. Girardet, Essen (etwa 1948). 64 S. m. Tf.

Kunstsammlungen der Stadt Düsseldorf. Sammlung Binder. Vermächtnisse Jernberg, Lindgens, Fedler. Düsseldorf 1949. Druck: W. Girardet, Essen. 16. S., 12 Tf.

Kunstsammlungen der Stadt Düsseldorf. Wallraf-Richartz Museum, Köln. Moderne Abteilung (Sammlung Haubrich). Düsseldorf Juli—Sept. 1949. Druck: W. Girardet, Essen. 36 S., 64 Tf.

Kunstsammlungen der Stadt Düsseldorf. Kunst und Künstler bei Goethe. Düsseldorf 1949. Druck: W. Girardet, Essen. 32 S., 8 Tf.

Rheinische Sezession. Ausstellung 1950. Kunsthalle Düsseldorf. o. Dr. 20 Bl. mit Abbildung.

Kunstsammlungen der Stadt Düsseldorf. Holländische Impressionisten. Haagsche und Amsterdamsche Schule. Leihgaben aus holländischem Museumsbesitz. Okt./November 1950. o. Dr. 24 S. m. Tf.

Madonnen und Kruzifixe. Ausstellung im Kunstmuseum der Stadt Düsseldorf. Oktober-November 1950. Druck: P. Clasen, Düsseldorf-Kaiserswerth. 11 S., 2 Abb.

Ausstellung: Exotische Kunst. Oktober/November 1950. Kunstsammlungen der Stadt Düsseldorf. Druck: P. Clasen, Düsseldorf-Kaiserswerth. 24 S. m. Tf.

Kunstsammlungen der Stadt Düsseldorf. (Auswahl aus dem Bestande des Kunstgewerbemuseums.) Druck: W. Girardet, Essen (etwa 1950). 16 Bl. m. Tf.

Kunstsammlungen der Stadt Düsseldorf. (o. J.). 6 Bl. m. Abb.

Kunstsammlungen der Stadt Düsseldorf. Museale Gemälderestaurierung (von Ernst Willemsen). Druck: W. Girardet, Essen (o. J.). 16 S. m. Abb.



Ausstellung: Chinesische Malerei 15. bis 20. Jahrhundert. Kunstsammlungen der Stadt Düsseldorf. Druck: W. Girardet, Essen (o. J.). 64 S. m. Tf.

### *Erlangen*

Gedächtnisausstellung Heinrich Waldmüller (1887—1945). In der Orangerie der Friedrich-Alexander Universität, Erlangen. Nov.—Dez. 1950. Druck Höfer & Limmert, Erlangen. 16 S., 8 Tf.

### *Hagen i. W.*

Westdeutscher Künstlerbund 1950. Karl-Ernst-Osthaus-Museum, Hagen. Druck: Wiesemann, Hagen. 8 Bl., 34 Tf.

### *Hannover*

Kinderzeichnungen aus aller Welt. Kestner-Gesellschaft Hannover. 29. November bis 31. Dezember 1950. o. Dr. 8. Bl. mit Abbildungen.

30 junge deutsche Maler. (Ausstellung.) Kestner - Gesellschaft. (Hannover 1950.) Druck: Max Vandrey. 9 Bl. mit Abb.

### *Frankfurt a. M.*

Zeitgenössische französische Graphik. Radierungen, Lithographien und Holzschnitte französischer Künstler aus der Sammlung Buchheim-Militon. (Herausgeber: Lothar-Günther Buchheim.) o. Dr. 24 S., 2 Bl. m. Abb.

Paul Klee. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Graphik. Herausgeber Lothar-Günther Buchheim. o. Dr. 1 Bl., 16 S. m. Abb.

### *Köln*

Kultur im Hotel- und Gaststättengewerbe (Ehrenhof). Reisen und Gastlichkeit. Eine kulturhistorische Ausstellung durchgeführt von den Museen der Stadt Köln. Rheinisches Museum mit dem Römisch-Germanischen Museum. Kunstgewerbemuseum

und Wallraf-Richartz-Museum unter Beteiligung des Deutschen Hotel- und Gaststättenverbandes. Druck: Langsche Druckerei, Köln (o. J.). 16 Bl.

### *München*

Italienische Kunst der Gegenwart. Ausstellung 1950—1951. München, Mannheim, Hamburg, Bremen, Berlin. Prestel Verlag, München 1950. 36 Bl. m. Abb. Ausstellungsleitung München E. V. Haus der Kunst. Neue Rheinische Secession Düsseldorf. 1. Nov.—24. Dez. 1950. Druck: C. Wolf & Sohn, München. 35 S. m. Tf.

Galerie Karin Hielscher (München). Aristide Maillol. November 1950—Januar 1951. Druck: Holzinger, München. 4 Bl. m. Abb.

### *Nürnberg*

Germanisches National - Museum, Nürnberg. 95. Jahresbericht. Verl. des Germanischen National-Museums. 1950. 135 Seiten m. Abb.

### *Osnabrück*

Städtisches Museum Osnabrück. Altes Kunst- und Kulturgut aus Osnabrücker Besitz. Katalog. Ausstellung des Museums und des Kulturamtes der Stadt Osnabrück. 19. Nov. 1950—2. Januar 1951. Druck: Carl Prella, Osnabrück. 52 S., 18 Abb.

### *Wuppertal*

Große Winterausstellung. Ring Bergischer Künstler, Wuppertal. Freischaffende Maler, Graphiker, Bildhauer und Kunstgewerbler. 19. Nov.—6. Dez. 1950. Städtisches Museum, Wuppertal - Elberfeld. Druck: Dahmann & Co., Wuppertal. 30 S. m. Abb.

## AUSSTELLUNGSKALENDER

### BIELEFELD

*Städt. Kunsthaus*

11. 2.—11. 3. 1951: Gemälde, Aquarelle und Zeichnungen von Otto Gleichmann (Hannover).

### BREMEN

*Kunsthalle*

7. 1.—11. 2. 1951: Skulpturen von Gustav Seitz (Berlin).

21. 1.—18. 2. 1951: Gemälde, Aquarelle und Zeichnungen von Paul Klee.

4.—25. 2. 1951: „Miserere“, Lithographien von Georges Rouault.

### BRAUNSCHWEIG

*Städtisches Museum*

Ab 21. 1. 1951: Schönes Zinn.

### DRESDEN

*Galerie Richter*

Januar—Februar 1951: Aquarelle von Karl Schmidt-Rottluff.

*Galerie Kühl*

Januar—Februar 1951: Plastik und Graphik von Etha Richter, Gemälde von Johannes Kühl.

### DÜREN

*Leopold-Hösch-Museum*

21. 1.—18. 2. 1951: Zeichnungen von Alfred Kubin; Skulpturen von Joseph Jaekel.

### DÜSSELDORF

*Städt. Kunstsammlungen*

14. 1.—18. 2. 1951: Italienische Kunst der Gegenwart.

17. 1.—18. 2. 1951: Pastelle von Otto Herbig (im Kupferstichkabinett).

11. 2.—17. 3. 1951: Ernst Ludwig Kirchner.

*Galerie Alex. Vömel*

10. 2.—31. 3. 1951: Bildhauer von Lehmbruck bis Marcks.

### ERLANGEN

*Amerika-Haus*

Februar 1951: Gemälde von Hans Hartung (Paris) und Fritz Winter (Dießen).

### FLENSBURG

*Städt. Museum*

Januar—Februar 1951: Romantisches Italien.

### FRANKFURT

*Städelsches Kunstinstitut*

21. 1.—4. 3. 1951: Gedächtnisausstellung Max Beckmann (Werke aus Frankfurter Privatbesitz).

### HAMBURG

*Museum für Kunst und Gewerbe*

Bis 11. 2. 1951: Bildteppiche und Holzschnitte von Johanna Schütz-Wolff (Hamburg).

Ab 16. 2. 1951: Internationale Ausstellung moderner Theater-Architektur.

### HAMM

*Städt. Gustav-Lübcke-Museum*

18. 2.—11. 3. 1951: Gemälde, Aquarelle und Zeichnungen von Erich Hartmann (Hamburg).



## HANNOVER

### *Landesmuseum*

Ab Februar 1951: „Europäische Kunst von 1400—1800 (eigene Bestände und Privatbesitz).“

## HEIDELBERG

### *Kurzpfälzisches Museum*

3. 2.—3. 7. 1951: Gedächtnisausstellung Wilhelm Trübner.

### *Kunstverein*

14. 1.—18. 2. 1951: Gemälde und Zeichnungen von Josef Scharl (New York) und Skulpturen und Zeichnungen von Emy Roeder (Mainz).

## KIEL

### *Kunsthalle*

11. 2.—11. 3. 1951: Gemälde und Aquarelle von Oskar Moll.

## KREFELD

### *Kaiser-Wilhelm-Museum*

14. 1.—4. 2. 1951: Monotypien und Montagen von Horst Hagenström (Essen).

17. 2.—18. 3. 1951: Bauten, Entwürfe und Gemälde von Hans Pölzig.

## LEIPZIG

### *Museum der Bildenden Künste*

Februar 1951: Arbeiten von Hans Grundig und Lea Grundig-Langer.

## MANNHEIM

### *Städt. Museum*

Bis Ende Februar 1951: Deutsche Fayencen des 18. Jahrhunderts.

### *Mannheimer Kunstverein (im Schloß)*

Josef Hegenbarth: Aquarelle und Zeichnungen aus den Jahren 1921—1950.

## MARBURG (LAHN)

### *Universitätsmuseum*

Februar 1951: Der Wildunger Altar von Konrad v. Soest nach der Restaurierung. Landschaftsaquarelle von Georg Dehio (zum 100. Geburtstag).

## MÜNCHEN

### *Bayerische Staatsgemäldesammlungen (Haus der Kunst)*

25. 2.—1. 4. 1951: Gemälde und Graphik von Wilhelm Thöny.

### *Bayerisches Nationalmuseum*

Die Ausstellung „Orient-Teppiche“ schließt am 4. März 1951. Ab Mitte März wird der große römische Schatzfund von Straubing und andere vor- und frühgeschichtliche Funde aus Bayern gezeigt.

### *Staatliche Antikensammlungen (Prinz-Carl-Palais)*

Ab 1. Februar 1951: Ägyptische und Griechische Plastik und Kleinkunst.

### *Amerika-Haus*

Januar/Februar 1951: Berliner Künstler 1950.

Ab 15. Februar 1951 (Arcisstraße 10): „Der Holzschnitt“.

### *Galerie Günther Franke*

Ab 8. 2. 1951: Gedächtnisausstellung M. Beckmann.

### *Galerie Stangl*

Bis 27. 2. 1951: Junge Künstler.

### *Kunsthandlung Heller*

Februar—10. 3. 1951: Graphik von Schäfer-Ast.

## MÜNSTER

### *Westfälischer Kunstverein*

Ab 4. 2. 1951: Ausstellung zum Jahrespreis „Jung-Westfalen“ (Graphik) und

Gemälde und Aquarelle von Hans Kaiser (Soest).

## NÜRNBERG

*Germanisches National-Museum*

Bis 31. 3. 1951: „Neue Welten“, Kultur-dokumente aus der Zeit der Pilgerfahrten und Entdeckungsreisen (anlässlich des 500. Geburtstages von Chr. Columbus).

## STUTTGART

*Württ. Staatsgalerie*

24. 2.—31. 3. 1951: Gemälde von Karl Caspar und Maria Caspar-Filser.

24. 2.—8. 4. 1951: Zeichnungen von Karl Caspar (im Studiensaal der Graphischen Sammlung).

## MITTEILUNGEN DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E. V.

### DAS REALLEXIKON ZUR DEUTSCHEN KUNSTGESCHICHTE

Im Dezember 1950 ist die 25. Lieferung des Reallexikons zur deutschen Kunstgeschichte im Verlag Dr. Druckenmüller, Stuttgart und Waldsee, erschienen; sie umfasst als 1. Lieferung des 3. Bandes die Stichworte „Buchpult“ bis „Burg“.

Damit wird ein Werk fortgesetzt, daß sich seit dem Beginn seines Erscheinens neben Thieme-Becker's Künstlerlexikon immer mehr zu einer der wichtigsten und grundlegenden Unternehmungen auf dem Gebiet der kunstwissenschaftlichen Literatur entwickelt hat, und das für alle kunstwissenschaftliche Arbeit längst unentbehrlich geworden ist. Darüber hinaus stellt das Reallexikon in seinem Text wie in seinen Abbildungen für den weiten Kreis der Kunstfreunde und Sammler und nicht zuletzt für alle kunstinteressierten Theologen eine nicht genug zu schätzende Fundgrube dar.

Wie die neue Lieferung zeigt, wird das Unternehmen in der bisherigen Weise und Ausstattung fortgeführt. Die wissenschaftliche Leitung liegt auch weiterhin in den bewährten Händen von Prof. Dr. Otto Schmitt, Stuttgart.

Da jede Erweiterung des Abnehmerkreises zur Fundierung des Unternehmens und zur Beschleunigung seines Erscheinens beiträgt, empfiehlt der Vorstand des Verbandes Deutscher Kunsthistoriker seinen Mitgliedern dringend die Subskription auf den neuen Band des Reallexikons.

Der erste Vorsitzende: Hans Jantzen.

---

### REDAKTIONELLE ANMERKUNGEN

Die Redaktion bittet um rechtzeitige Mitteilung von Ausstellungsterminen sowie um die Einsendung von Katalogen und Museumsberichten für die regelmäßig erscheinende Bibliographie.

Bei unverlangt eingehenden Rezensionsexemplaren wird keine Gewähr für Rücksendung oder Besprechung übernommen.

Nachdruck, auch auszugsweise, nur mit genauer Quellenangabe gestattet.

---

Redaktionsausschuß: Prof. Dr. Ernst Gall, München 38, Schloß Nymphenburg; Direktor Dr. Peter Halm, München 2, Staatliche Graphische Sammlung; Prof. Dr. L. H. Heydenreich, Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München. — Verantwortlicher Redakteur: Dr. Wolfgang Lotz. — Anschrift der Redaktion: Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München, Arcisstraße 10. Mitteilungen über neue Ausgrabungen zur mittelalterlichen Baugeschichte werden an Dr. Rudolf Wesenberg, Amt für Denkmalpflege, Braunschweig, Burg Dankwarderode, erbeten.

Verlag Hans Carl, Inhaber Dr. Hans Carl, Verleger, Nürnberg. — Erscheinungsweise: monatlich. — Bezugspreis: Vierteljährlich DM 4.50, Preis der Einzelnummer DM 1.50 jeweils zuzüglich Porto oder Zustellgebühr. — Anzeigenpreis: Preise für Seitenteile auf Anfrage; Anzeigenleiter: E. Reges. — Anschrift der Expedition und der Anzeigenleitung: Verlag Hans Carl, Nürnberg 2, Abhofbach. Fernruf: Nürnberg 25475. Bankkonto: Bayerische Creditbank, Nürnberg. Postscheckkonto: Nürnberg, Nr. 4100 (Verlag Hans Carl). — Druck: Kastner & Callwey, München.